

Miklós Györffy

## Eine Nachlassliquidation Über Thomas Bernhards *Auslöschung*

Zwanzig Jahre nach der Originalausgabe erschien Thomas Bernhards letzter und umfangreichster Roman *Auslöschung* auch auf Ungarisch. Es gab Zeiten, wo das Erscheinen eines ähnlichen Meisterwerks auch in Ungarn als eine literarische Sensation galt. Heutzutage ist *Auslöschung* ein Titel, ein Suchwort im unüberschaubaren elektronischen Bestandsverzeichnis der Buchhandlungen. Es gibt sehr wenige Leser, die erfahren werden (andere sind daran freilich gar nicht interessiert), dass dieser Roman – unter anderem – die aufgebrachte und verzweifelte Darstellung gerade jenes geistigen, richtiger gesagt geistesfeindlichen Zustandes ist, dessen bezeichnendes Symptom das vollkommene Ignorieren eines Werkes vom Format der *Auslöschung* ist, und in dem der Verfasser dieses Werkes für den Geistesmenschen keine andere Wahl vorsieht, als sich selbst auszulöschen. Im Roman Bernhards geht es zwar vor allem um Österreich, die zeitkritische Lästerung wird vom Ich-Erzähler wortwörtlich noch höchstens auf Deutschland, letzten Endes auf alle Mittel-Europäer erweitert, jedoch sind diese angegebenen, gegeißelten Regionen eigentlich paradigmatische Vertreter eines globalen „Verdummungsprozesses“. „An der Jahrtausendwende wird dieser Menschheit Denken gar nicht mehr möglich sein“, zieht die Hauptfigur die summarische und freilich auf Bernhard'sche Weise übertriebene Schlussfolgerung seiner Gedankengänge am Ende des Romans. „In einer solchen, nurmehr noch vom Stumpfsinn beherrschten Welt zu existieren, kann kaum mehr möglich sein... und es wird gut sein, wenn wir uns gerade noch bevor dieser Verdummungsprozeß der Welt total eingetreten ist, umbringen.“<sup>1</sup> Die für Österreich bestimmten Schmähungen können also auch wir getrost auf uns nehmen, umso mehr, als sie gespenstisch treffend für unsere heimischen Verhältnisse sind. Höchstens sollte man bei uns das, was nach den Anklagen Bernhards in Österreich die Virulenz des Nationalsozialismus ist, auf andere, ähnlich bedenkliche und geistesfeindliche Symptome beziehen.

Nach den Bernhard-Monographen soll *Auslöschung* in Wirklichkeit nicht der letzte Roman von Bernhard sein. „Es gibt seriöse Informationen (die auf Bernhard selbst und seinen Halbbruder zurückgehen), wonach das Buch zu großen Teilen schon 1981/82 entstanden sei“<sup>2</sup>, schreibt Manfred Mittermayer in seinem Buch über Bernhard. Daraus

1 Bernhard, Thomas: *Auslöschung*. Ein Zerfall. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, S. 646.

2 Mittermayer, Manfred: *Thomas Bernhard*. Stuttgart: J. B. Metzler 1995, S. 110.



folgt, dass *Auslöschung* unmittelbar nach den autobiographischen Romanen, gleichsam als deren fiktionale Variante geschrieben worden sei, Bernhard sie aber erst dann publizierte, als er noch drei weitere Romane: *Der Untergeher*, *Holzfällen* und *Alte Meister* abschloss und veröffentlichte. Darüber, was der Grund dafür war, kann man nur Vermutungen anstellen. Nach der von Biographen und Interpreten vertretenen Meinung lässt sich das so deuten, dass Bernhard selbst wohl wusste, dass *Auslöschung* ein wahres Meisterwerk, vielleicht sein grösstes Werk sei, durchaus eine Zusammenfassung von großem Format, und da er sein Lebenswerk als eine Komposition auffasste, und Gefallen an theatralen Effekten hatte, wollte er sich mit einem „Opus Magnum“ verabschieden, als er - in seiner schweren Krankheit - den Tod herannahen fühlte. Nach dem Erscheinen von *Auslöschung* verfasste er „nurmehr“ zwei Stücke: *Elisabeth II.* und das skandalumwitterte Werk *Heldenplatz*, dessen Lästerei über Österreich eng mit den einschlägigen Details von *Auslöschung* verwandt ist.

*Auslöschung* ist auch deswegen eine Zusammenfassung, ein Ausklang, weil es – zwar nicht als einziges von den späten Werken – künstlerische und existenzielle Probleme, die die radikalen formalen und technischen Verfahren der frühen Werke unlösbar und unabschliessbar erscheinen liessen, gewissermaßen löst, mindestens abschliesst. Die Unterschiede lassen sich nicht zuletzt durch die Ähnlichkeiten vorzeigen. Die Hauptfigur des Romans, Franz-Josef Murau ist eine neuere Variante der verdammten, einsamen Sonderlinge der frühen Werke. Wie der ehemalige Maler von *Frost*, der Fürst von Sau-rau in *Verstörung* oder der an Wittgenstein erinnernde Roithamer in *Korrektur*, ist auch Murau ein mit sich selbst tief entzweiter Geistesmensch, der vor seiner Familie und der Welt in eine freiwillige Emigration ging. Während die Emigration der früheren Hauptfiguren eine innere war, hat die von Murau auch eine räumliche Dimension: der Mann, Ende Vierzig, lebt seit Jahrzehnten in Rom, und besucht sein Familienheim im österreichischen Wolfsegg nur selten und immer um den Preis schwerer Seelenkämpfe. Seine steinreiche Familie ist grosser historischer Tradition und immensen Gütern verpflichtet: Vater, Mutter, Bruder und die beiden Schwestern leben hier in einem riesigen alten Burghaus. Murau brach deswegen mit seiner Familie, weil er die geistesfeindliche, provinzielle Denkart der Eltern, die sich nur um die Bewirtschaftung ihrer Besitztümer kümmern und einer leeren, verschwenderischen Prunksucht huldigen, als unerträglich empfand und weil sie ihn - vor allem von Seiten der Mutter - von Kindheit an fühlen liessen, dass sie ihn für unerwünscht, fremd und für einen gefährlichen Umstürzler halten. Murau gehört insofern dennoch zur Familie, als dass er in Rom von der riesigen Apanage lebt, die ihm als sein Erbteil monatlich überwiesen wird, und anlässlich von Familienfesten weiterhin sein Zuhause in Wolfsegg aufsucht, wo ihm ein Appartement und eine Garderobe zur Verfügung stehen. Die Exposition der Handlung erinnert an die von *Korrektur*. Ebenso wie der durch philosophisches und wissenschaftliches



Interesse begnadete Abkömmling der wohlhabenden Familie dort auf das Familiengut verzichtet, und für den Verkaufserlös ein kegelförmiges Haus für seine Schwester bauen lässt, erbt Murau hier infolge eines Autounfalls, bei dem seine Eltern und sein Bruder auf der Stelle tot sind, mit einem Mal das riesige Familienvermögen, was jedoch für ihn nur den Anlass dazu liefert, es loszuwerden.

Ein wesentlicher Unterschied zwischen den frühen Werken und *Auslöschung* ist indessen, dass während in jenen die Geschichte der Hauptfiguren, richtiger gesagt, ihre absurde Daseinslage sich durch die Vermittlung von Anderen entfaltet (das heißt ihre Aussagen, ihre besessenen, monomanen Monologe in indirekter Rede von Anderen, von den Zeugen ihres Unterganges zitiert werden, und dadurch die Bedeutung und Authentizität ihrer Geschichte fraglich wird), spricht hier durchgehend Murau selbst, in erster Person, sozusagen gleichzeitig mit der Erzählzeit von zwei Tagen. Allerdings wird diese Gleichzeitigkeit dadurch einigermaßen relativiert, dass Teile des Monologes der Ich-Figur, die als Zitate aus Berichten und Erläuterungen zu verstehen sind, die für seinen römischen Anhänger Gambetti bestimmt waren, auch hier Spuren der transponierten Redeweise aufweisen. Die Direktheit des Monologes wird auch dadurch fraglich, dass nach der Fiktion des Monologes der Romantext *Auslöschung* zur Zeit des Erzählens noch nicht niedergeschrieben ist. Zu dieser Zeit plant Murau erst, unter dem Titel *Auslöschung* alles, was er über seine Vergangenheit und Gegenwart, über die Familie und die plötzliche Wende im eigenen Schicksal sich selbst vorsagt, bzw. früher Gambetti und Anderen mitteilte, einmal niederzuschreiben:

[...] es ist mir immer klar gewesen, und in der letzten Zeit noch klarer geworden, daß dieser Bericht von mir gemacht werden muß, daß ich mich einem solchen Bericht über Wolfsegg nicht entziehen kann, was ich auch dagegen habe, ich werde ihn eines Tages machen müssen [...] Das einzige, das ich schon endgültig im Kopf habe, hatte ich zu Gambetti gesagt, ist der Titel *Auslöschung*, denn mein Bericht ist nur dazu da, das in ihm Beschriebene auszulöschen [...]<sup>3</sup>

Zugleich kann aber der Romantext auch als der bereits geschriebene und publizierte Bericht gelesen werden – wie könnte das auch anders sein! – und auch diese Perspektive weist Spuren im Text auf: gegen Ende des Romans bemerkt Murau einmal, dass es ihm nicht die geringste Schwierigkeit mache, „jetzt die Gesichter der Meinigen, wie sie vor den Särgen gestanden sind, genau so zu sehen, wie sie sich damals, als ich sie gesehen habe, mir gezeigt haben [...]“<sup>4</sup>

Das Direkte und das Persönliche des Monologes bringen mit sich, dass die Ich-Figur je mehr sie von sich selbst mitteilt, ein umso kompletteres Bild von ihrem Leben und ihrer Familie zu geben trachtet. Während in *Frost*, in *Kalkwerk*, in *Watten* und in anderen frühen Werken der fragmentarische und mehrfach transponierte Bericht dem Leser

3 Bernhard 1986, S. 198-199.

4 Ebd., S. 618.



zahllose Informationen, die nach der Erzähltradition als erforderlich gelten könnten, vorenthält, und dass gleichsam als dessen Folge erscheint, dass das Geschehene nicht vollkommen erschlossen und nach einer logischen Auslegung angeordnet werden kann, ist *Auslöschung* sozusagen ein bekenntnishafter Roman, in dem der Bekenner seine Ansichten und Erfahrungen ohne alle Zweifel verkündet, und an der Entschlossenheit seiner Aussagen geradezu nicht satt werden kann.

*Auslöschung* ist letzten Endes ein großangelegter, überwältigender Bekenntnisroman im mehr oder weniger herkömmlichen Sinne des Wortes. Ich würde mich sogar trauen ihn leserfreundlich zu nennen, wenn der ein für alle Mal gegebene, abstrakte Begriff des Lesers einen Sinn hätte. Freilich ist dieser einigermaßen kanonische Charakter von *Auslöschung* ziemlich relativ und trügerisch, aber darüber erst später. Vorerst stellen wir soviel fest, dass der monströse Monolog aus zwei Teilen besteht, die im Großen und Ganzen von gleichem Umfang sind: aus den beiden Kapiteln: „Das Telegramm“ und „Das Testament“. Innerhalb der beiden Teile wird der Text weder von Absätzen, noch von Leerzeichen gegliedert, und das hat zur Folge, dass erkennbare logische und temporäre Wechsel der Handlung im Kontext der unerschöpflichen Selbstkommentare Murau gleichsam aufgehen, und dadurch die Grenzen des Bewusstseinsprozesses und des äußeren Geschehens sich mehr oder weniger verwischen. Das ist keine Neuigkeit im Roman der Postmoderne. Bernhard geht jedenfalls auf eine virtuose Weise mit dieser bekannten Technik um. Wenn man den Textschwall von vielen hundert Seiten aus einer gewissen Perspektive betrachtet, fallen einem die Konturen einer meisterhaft konstruierten, letztlich einigermaßen leserfreundlichen „dramaturgischen“ Struktur ins Auge. Der erste Teil spielt in Rom: Murau befindet sich in seiner geräumigen und eleganten Wohnung auf der Piazza Minerva, und versucht die Schockwirkung der soeben eingetroffenen Telegramm-Nachricht vom tödlichen Autounfall der Eltern und des Bruders Johannes aufzunehmen und aufzuarbeiten. Die erzählte Handlungszeit macht bloß einige Stunden eines einzigen Abends aus. In die umfangreiche erzählende Zeit werden jedoch alle inhaltlichen Informationen über die Romanwelt eingeschlossen, und zwar vielfach wiederholt. Murau monologisiert, drei Photos betrachtend – eines zeigt die Eltern, eines den Bruder und eines die Schwestern – über seine Familie, über Wolfsegg, über das Familiengut und über sein radikales Außenseitertum. Der zweite Teil „Das Testament“ spielt in Wolfsegg, wo tags darauf Murau als alleiniger Erbe eintrifft. Dank den Anordnungen der beiden Schwestern und dem Funktionsmechanismus der Domäne sind die Vorbereitungen zum Begräbnis schon in vollem Gange. Murau übernimmt jedoch ihre Führung auch als neuer Hausherr nicht. Er bleibt weiterhin nur Zeuge, Beobachter, Kommentator der Ereignisse, obwohl alle mit großer Erwartung seinen Entscheidungen entgegensehen. Die Zeitspanne von seiner Ankunft bis zum großangelegten Begräbnis am folgenden Tag verfolgt sein Monolog mit einer minutiösen Genauigkeit und einge-



hender Detailtreue; wieder überhäuft von reflektierenden und erinnernden Ausschweifungen. Der Bericht endet mit der Feststellung: „Ich blieb bis in die Nachtstunden in meinem Zimmer eingesperrt und verliess es erst, als ich mir sicher gewesen war, keinen der Trauergäste mehr anzutreffen.“<sup>5</sup> Danach bleibt bloß die Mitteilung seiner Entscheidung, die riesige Domäne von Wolfsegg, „wie es liegt und steht, und alles Dazugehörige, als ein völlig bedingungsloses Geschenk der Israelitischen Kultusgemeinde in Wien“<sup>6</sup> anzubieten, deren führender Rabbiner, seinen Geistesbruder Murau schon seit langem kannte und schätzte.

*Auslöschung* ist also, auf sein strukturelles Gerüst abgetragen, ein herkömmlich abgerundeter Roman, der mit einem unerwarteten, die sich später entfaltende Grundsituation radikal neuordnenden, Ereignis beginnt, und im Leser die Erwartung auslöst, erfahren zu können, welche Veränderungen diese Wendung in den schon endgültig erscheinenden Verhältnissen hervorrufen wird. Die Auflösung wird, scheinbar wenigstens, regelrecht endlos lange hinausgezögert, um sie dann kurzerhand, geradezu als eine novellistische Pointe erfolgen zu lassen. Jene Bernhard'schen Verfahren, die die Geltung dieser Struktur, ihre Funktionsfähigkeit zwar nicht außer Kraft setzen, aber sie dennoch in hohem Maße brechen und relativieren, sagen sich von diesem Schema los. Auch in *Auslöschung* bleibt vieles fraglich und unklar, wie in den früheren Werken Bernhards. „*Auslöschung* enthält eine erstaunliche Anzahl von Passagen, in denen die eigene Darstellung angezweifelt, relativiert wird.“<sup>7</sup> Hier ist jedoch die Quelle der Unsicherheit nicht die Sprache, die Rede, die sozusagen objektiv gegebene Unzulänglichkeit der Verständigung jeder Art, die die Sprechenden Bernhards früher oder später rasend machte, sondern die Fraglichkeit und Willkür der subjektiven Rede – ach was Rede! – einer wahrhaftigen Sturmflut an Schimpfreden und Beteuerungen.

Sehr vereinfachend könnten wir sagen: in seinem zu schreibenden – oder schon geschriebenen – Bericht will Murau von vornherein keine Wahrheit erfassen, sondern sich einer Art Selbst-Therapie unterziehen, und zwar einer Negativen. Er will sich selbst und dadurch auch Wolfsegg, das heißt alles, was Wolfsegg für ihn bedeutet, auslöschen.

*Auslöschung* werde ich diesen Bericht nennen, hatte ich zu Gambetti gesagt, denn ich lösche in diesem Bericht tatsächlich alles aus, alles, das ich in diesem Bericht aufschreibe, wird ausgelöscht, meine ganze Familie wird in ihm ausgelöscht, ihre Zeit wird darin ausgelöscht, Wolfsegg wird ausgelöscht in meinem Bericht auf meine Weise, Gambetti.<sup>8</sup>

Der Roman *Auslöschung* ist also weniger das authentische Textdokument einer Existenz, als vielmehr deren Krankheitssymptom. Der Hauptheld verfolgt mit seinem Monolog

5 Ebd., S. 650.

6 Ebd., S. 650.

7 Mittermayer 1995, S. 118.

8 Bernhard 1986, S. 201.



nicht den Zweck, sich zu rechtfertigen, sondern sich auszulöschen. Obzwar Murau zu seinem reichen römischen Schüler, Gambetti, den er in Form von philosophischen Gesprächen in die deutsche Literatur einzuweihen sich berufen fühlt, über *Auslöschung* so spricht, wie über ein Vorhaben, das schon früher, noch vor dem Tode der Eltern, in ihm Wurzeln fasste, wird das Projekt tatsächlich von diesem Ereignis ausgelöst. Umso mehr, als der plötzliche Tod der Eltern und des Bruders selbst eine Art „Auslöschung“ ist. Auf einmal hört der Zustand auf, der das Leben von Murau fatal bestimmte, letzten Endes zugrunde richtete: er wird ausgelöscht. Der dreifache Todesfall setzt den Mechanismus der Auslöschung in Gang: einerseits das Niederschreiben des Berichtes, andererseits die Liquidation von Wolfsegg. Der Auslöschungseffekt von letzterem stammt nicht nur davon, dass Murau auf sein Erbe verzichtet, sondern wird noch verschärft dadurch, dass Wolfsegg als ein ehemaliger und latent auch weiterhin bestehender Standort des Nationalsozialismus als Wiedergutmachung der jüdischen Kultusgemeinde übergeben wird.

Der Romantext kann sogar als ein latenter Racheakt gelesen werden, und in dieser seiner Beschaffenheit kann man natürlich keine Billigung? von ihm erwarten. „Wir hassen ja nur, wenn und weil wir im Unrecht sind.“<sup>9</sup> Während Murau endlos seine Beschwerden und Beschuldigungen anführt, übertreibt er bewußt. Und an diesem Punkt – freilich auch an vielen anderen – vereinigen sich Murau und Bernhard beinahe. Der Monolog von Murau nimmt die Merkmale der schriftstellerischen Redeweise von Bernhard an. Murau ist genauso ein Übertreibungskünstler, wie Bernhard. Sein „Übertreibungsfanatismus“ befriedigt ihn:

Es ist manchmal die einzige Möglichkeit, wenn ich diesen Übertreibungsfanatismus nämlich zur Übertreibungskunst gemacht habe, mich aus der Armseligkeit meiner Verfassung zu retten, aus meinem Geistesüberdruß, habe ich zu Gambetti gesagt... Damals habe ich zu Gambetti gesagt, daß die Kunst der Übertreibung eine Kunst der Überbrückung sei, der Existenzüberbrückung in meinem Sinn, habe ich zu Gambetti gesagt. Durch Übertreibung, schließlich durch Übertreibungskunst, die Existenz auszuhalten, habe ich zu Gambetti gesagt, sie zu ermöglichen.<sup>10</sup>

Die Übertreibung ist also Therapie, eine Strategie, die die Überbrückung der Existenz, die Entfernung der unerträglichen Welt, ihre Auslöschung ermöglicht. Eine Form der Übertreibung ist auch die Wiederholung. Wie bei Bernhard auch sonst, wiederholt der Monolog auch hier endlos Ansichten, Aussagen, die meist selbst Übertreibungen sind. Jedenfalls sind diese Wiederholungen ganz selten wortwörtliche Wiederholungen. In der überwiegenden Mehrheit der Fälle haben wir es mit Textvariationen zu tun. Diese Variationsreihen der sich wiederholenden Motive verleihen dem Bernhard-Text seinen unvergleichbaren musikalischen Charakter, der bald mit der Minimalmusik, bald mit den Bach-Fugen verglichen wird. Zugleich entspringen der absurden Logomanie der

9 Ebd., S. 105.

10 Ebd., S. 611-612.



Hauptfigur auch groteske Effekte, wie das vor allem in den Theaterstücken von Bernhard der Fall ist. Murau schwelgt geradezu in den existenzüberbrückenden Wiederholungen und Übertreibungen, um sein Leben in Worte, Sätze und Texte zu verwandeln, seine bedrückenden Erfahrungen lächerlich zu machen und dadurch zu entfremden.

Eine der denkwürdigsten und grotesksten Figuren von *Auslöschung* ist der Schwager von Murau, den Caecilia, eine der altjüngferlichen Schwestern, eine Woche vor dem Tod der Eltern heiratete. Dieser täppische, gedrungene Mann ist ein „Weinflaschenstöpselfabrikant“ aus Baden, und so oft Murau ihn erwähnt, in bestimmten Abschnitten nicht selten, nennt er den Schwager bei diesem, nicht gerade vornehmen Namen. Die Komik dieser Qualifizierung setzt sich im Deutschen besser als in der ungarischen Übersetzung (,borosüvegdugyáros') durch, da das Wort ‚Stöpsel' spöttischer als das ungarische Gegenstück (,dugó') auf die Statur des Schwagers hinweist.

Stellenweise deutet der Monolog auch unmittelbar seine relative Gültigkeit, die Fragwürdigkeit seiner Aburteilungen an. So bemerkt Murau einmal in Verbindung damit, dass er bloß die drei Photos von seinen Familienmitgliedern, deren Musterung im ersten Teil die Erzählung der Erinnerungen hervorruft, aufbewahrt hatte, dass er die übrigen offensichtlich deshalb vernichtete oder hinauswarf, damit er auf diese Weise die Eltern, den Bruder und die Schwestern als ebenso lächerlich sehen konnte, wie sie ihm auf diesen Bildern erschienen. Durch die Auswahl der Photos wird „unsere Niedrigkeit, unsere Gemeinheit, unsere Unverschämtheit“ bewiesen.

Und das aus keinem anderen Grund, als aus unserer Schwäche heraus, denn wenn wir ehrlich sind, müssen wir zugeben, daß wir selbst viel schwächer sind als die, die wir schwach sehen wollen, viel lächerlicher als die, die wir lächerlich sehen wollen, komisch, charakterlos. *Wir* sind die Charakterlosen, die Lächerlichen, die Komischen, die Perversen [...] <sup>11</sup>

Von seiner Kindheit, vom Vater, vom Bruder und von der Umgebung von Wolfsegg bewahrt er nicht nur üble, bedrückende Erinnerungen, sondern auch schöne, die eine nicht unbedeutende Rolle gespielt haben, dass er auch in seinem Mannesalter und in seinem Leben in Rom nicht vom Bannkreis seiner Familie und von Wolfsegg loskommen kann.

Den führenden Part spielen jedoch eindeutig Verachtung und Hass, und dass diese auf Schritt und Tritt bis hin zu vereinfachenden und ungebührlichen Übertreibungen getrieben werden. Die böseste Verabscheung gilt der Mutter. Für sie findet Murau keine Entschuldigung. „Das Böse auf Wolfsegg, wenn wir es auf seinen Ursprung zurückführten, führte immer auf unsere Mutter zurück, *sie* war der Ausgangspunkt [...] Jeder Mensch, der mit ihr in Berührung gekommen ist, war auf einmal ein *böser* Mensch [...]“ <sup>12</sup> Die Mutter ist „die *Frau von unten*“, die Wolfsegg, die einst noble, im edlen

<sup>11</sup> Ebd., S. 248-249.

<sup>12</sup> Ebd., S. 297.



Sinne des Wortes aristokratische Domäne „proletarisierte“.<sup>13</sup> Sie degradierte die weitläufige und großzügige Natur um Wolfsegg herum zu einer ziemlich konventionellen, „stupid-langweiligen“, „kleinbürgerlichen“<sup>14</sup> Anlage, verbannte den Geist, der früher dort Platz hatte, unter anderem in den fünf Bibliotheksräumen, aus dem Schloss. Seit der Regentschaft der Mutter sind diese Räume geschlossen, niemand setzt einen Fuß über ihre Schwelle; der junge Murau ausgenommen, wenn es ihm zuweilen gelingt, insgeheim eine kurze Zeit unter den Büchern zu verbringen.

Im Vater steckt noch etwas von der autonomen Persönlichkeit seiner Großgrundbesitzer-Vorfahren, die Landwirtschaft betrieben und auf die Jagd gingen. Aber er ist ein schwacher Mann, und wird zur Marionette des Ehrgeizes der bösen Mutter. Er zieht sich in sein Büro zurück, verschanzt sich hinter einer Menge von „Leitzordnern“, rührt sich von hier nur dann weg, wenn die snobistische Frau ihn irgendwo hinschleppt, um großzutun und Geld auszugeben. Der erstgeborene Sohn, der gehorsame Johannes, ist eine treue Kopie seines Vaters. Die beiden von ihrer Mutter terrorisierten Schwestern und von einander kaum unterscheidbaren alten Jungfern kommen – wie auf einem der drei Photos in Muraus Monolog – immer zusammen vor, als austauschbare oder einander ergänzende Figurenvarianten. Die Ehe von Caecilia ändert daran nichts. Eine Woche nach der Hochzeit, während des Begräbnisses, ist es schon offensichtlich, dass der Weinflaschenstöpselfabrikant nichts in der Familie zu suchen hat: sein Auftreten sei bloß eine perverse Intrige der sogenannten Titiseetante, der Schwester der Mutter, gewesen. Franz-Josef Murau, der kleinere Sohn, galt von Anfang an als ein überflüssiges, unerwünschtes Element. Seine Mutter hat ihn demonstrativ zurückgestellt. Sie schadete ihm, wo sie nur konnte, weil das ursprüngliche und herausfordernde Anderssein des Sohnes sie irritierte. Der die fatalen familiären Fesseln schließlich mehr oder weniger abstreifende Murau ist jedoch nicht fähig den Fluch von Wolfsegg vollkommen loszuwerden. Und zwar nicht nur deswegen, weil bestimmende Erlebnisse aus der Kindheit ihn an das ehemalige Zuhause binden, oder weil er gelegentlich nach Hause fährt und finanziell weiterhin von Wolfsegg abhängig ist, sondern vor allem deswegen, weil der Fluch von Wolfsegg auf ihm genauso lastet, wie auf seinen Familienmitgliedern. Wolfsegg hat auch ihn verdorben, zugrunde gerichtet. Seine Schwäche und Gehässigkeit, wie die Beschimpfungen, Anschuldigungen und lächerlichen Zwangsvorstellungen sind die Symptome der gleichen unheilbaren Krankheit wie die Monstrosität seiner Familienangehörigen.

Was hat es schließlich mit diesem Wolfsegg auf sich? Obzwar dessen Rolle in der Romanwelt vielleicht keine besondere Bedeutung hat, lohnt es sich dennoch darauf

13 Ebd., S. 176.

14 Ebd., S. 102.



hinzuweisen, dass Wolfsegg ein existierender Ort in Oberösterreich ist. Und wenn der Leser von *Auslöschung* auf die Homepage der Gemeinde klickt, kann er auf den Bildern der Siedlung überrascht bemerken, dass sich auf dem Hügel oberhalb des Dorfes das Schloss des Romans, beziehungsweise dessen reales Gegenstück befindet. Wir können hier noch erfahren, dass das Schloss seit Jahrhunderten im Besitz einer einzigen Familie ist, und zwar der aristokratischen Dynastie Julien-Wallsee - teilweise französischen Ursprungs. Aus der Fachliteratur über Thomas Bernhard können wir auch erfahren, dass ein österreichischer Experimental-Filmmacher 1970 einen Film auf Schloss Wolfsegg - nach dem Erzähl-Fragment *Der Italiener* - drehte, und sowohl aus diesem Anlass, als auch später kam Bernhard mehrmals hierher; worauf übrigens auch auf der Homepage mehrfach verwiesen wird. Das alles scheint deswegen erwähnenswert zu sein, weil es ein Beleg dafür ist, dass der sprachlich-textuell betont stilisierte Roman eigentlich in viel engerem referenziellen Zusammenhang mit der empirischen Wirklichkeit steht, als wir auf den ersten Blick schließen würden und als wir von Bernhard gewohnt sind. (Als eine ähnliche referenzielle Beziehung kann auch die autobiographische Inspiration Muraus gelten. Die Darlegung der Motive, die in der Hauptfigur die Konturen des Verfassers durchscheinen lassen - und dank derer Murau zugleich an frühere Bernhard-Figuren erinnert - und auch jener, der rein für diesen Roman erfundenen Figuren würde jedoch zu weit führen.) Innerhalb des Romankontextes steht Wolfsegg vor allem für den österreichischen Nationalsozialismus und Katholizismus, beziehungsweise jenen „Pseudosozialismus“ jüngeren Datums, der das Weiterleben der früheren Infizierungen ermöglichte („Zuerst dieser gemeine und niedrige *Nationalsozialismus* und dann dieser gemeine und niedrige und verbrecherische *Pseudosozialismus* [...] Heute ist Österreich ein Land, das von skrupellosen Geschäftemachern gewissensloser Parteien regiert wird [...]“<sup>15</sup>) Das Schloss von Wolfsegg war während der Nazi Herrschaft eine Hochburg des Nationalsozialismus, ein Sammelplatz der Gauleiter und der Nazibonzen, und nach der Niederschlagung des Hitlerismus ihre geheime Zuflucht. Jahrzehnte später erscheinen diese als wohl genährte, selbstgefällige alte Männer, an der Seite von katholischen Bischöfen, am Begräbnis ihrer ehemaligen Gönner.

Der „Pseudosozialismus“ ist zugleich ein universeller Prozess. Mit seinen geistesfeindlichen Attentaten vollbringt das „Proletarisieren“ das Werk der Verdummung im technischen Zeitalter nicht nur in Österreich, sondern auf der ganzen Welt:

[...] wenn wir ehrlich sind, ist der allgemeine Verdummungsprozeß schon so weit fortgeschritten, daß es kein Zurück mehr gibt [...] An der Jahrtausendwende wird dieser Menschheit Denken gar nicht mehr möglich sein, Gambetti, und der Verdummungsprozeß, der durch die Fotografie in Gang gebracht und durch die beweglichen Bilder zu weltweiter Gewohnheit geworden ist, auf dem Höhe-

15 Ebd., S. 647.



punkt sein [...] Mein Rat an den denkenden Menschen kann nur der sein, sich vor der Jahrtausendwende umzubringen [...]"<sup>16</sup>

Obzwar Wolfsegg für Murau vor allem ein österreichisches Phänomen ist („gigantische ... stb.), breitet dieser sein vernichtendes Urteil auf Schritt und Tritt auf die ganze moderne Welt aus. Mit seiner *Auslöschung* will er nicht nur sein eigenes österreichisches Verhängnis, sondern auch das ganze 20. Jahrhundert auslöschen. Scheinbar – oder auch tatsächlich – widerspricht dieser Absicht (zum Monolog Muraus gehören unerlässlich, worauf schon hingewiesen wurde, Widersprüche und Ambivalenzen), dass Rom einen nachdrücklichen Kontrapunkt zu Wolfsegg im Roman bildet. Nicht das historische Rom, die Jahrtausende alte Tradition, sondern das heutige Rom, richtiger gesagt die heutigen Römer. Es gibt kein anderes Werk von Bernhard, in dem dem Negativum Österreich und Weltekel soviel Positives gegenübergestellt wäre. Zu diesen positiven römischen Werten gehören die Wohnung auf der Piazza Minerva, die peripatetischen Wandelgänge und Gespräche mit Gambetti auf der Pincio und in Cafés und die ätherisch engelhafte, zugleich aber mit androgynen Zügen versehene Maria - jene nach Ingeborg Bachmann modellierte Dichterin, die zwar in Österreich geboren ist und deutsch schreibt, aber wie Murau, ebenfalls in Rom lebt, und die Murau nicht nur für die größte zeitgenössische deutsche Dichterin, sondern auch für das größte deutsche Dichtergenie des 20. Jahrhunderts überhaupt hält.

Und ein denkwürdiges Positivum ist auch Muraus Onkel Georg, der zwar nicht mehr lebt, und auch nicht in Rom, sondern in Cannes wohnte, jedoch seinerzeit genauso wie später Murau der Familie den Rücken kehrte, und eine große Rolle dabei spielte, dass Murau seinem Beispiel folgen konnte. Sogar das Muster für die „Auslöschung“ könnte er Murau geliefert haben, indem er eine verlorengegangene „*Antiautobiografie*“ geschrieben haben soll und, genauso ehe- und kinderlos wie Murau, sein riesiges Vermögen - zur großen Bestürzung der Familie - nicht den Verwandten, sondern seinem Diener vermachte.

Die immerfort verkündete Gegenüberstellung von Rom und Wolfsegg ist freilich eine ähnliche Übertreibung, wie die übrigen, und Murau dämpft sogar schließlich ihre Gültigkeit: „Die Leute in Rom sind auch nicht anders, noch viel verlogener, aber mit was für einem hohen Intelligenzgrad, dachte ich [...] Wenn wir uns einbilden, Rom ist die Lösung, irren wir naturgemäß auch.“<sup>17</sup> Darüber hinaus verdeutlicht eine prächtige Figur des Romans, Spadolini, der Erzbischof und Diplomat vom Vatikan, ein eleganter und überwältigender Weltmann, auch die Widersprüchlichkeit von „Rom“, richtiger gesagt den geheimen Zusammenhang zwischen Rom und Wolfsegg. Spadolini, der

16 Ebd., S. 646.

17 Ebd., S. 645.



ordinierte Kleriker und Ordensträger der katholischen Kirche ist seit Jahrzehnten der Geliebte von Muraus Mutter. Zu Lasten des Familienvermögens machen sie zu zweit luxuriöse Reisen, und die Mutter sucht Rom oft auf: scheinbar um dem Sohn einen Besuch abzustatten, in Wirklichkeit um sich mit dem Geliebten zu treffen. Bezeichnenderweise taucht im Monolog Muraus die Frage überhaupt nicht auf, wie die allgemein bekannte kirchliche Persönlichkeit die kaum verheimlichten Stelldichein mit ihrer geistlichen Stellung in Einklang bringt. Die Liebesbeziehung Spadolini's zur Mutter, die des mächtigen römischen geistlichen Würdenträgers zur nationalsozialistisch gesinnten, emporgekommenen Kleinbürgersfrau ist die Erbsünde von Wolfsegg. Murau bewundert die souveräne Persönlichkeit, den witzsprühenden Geist Spadolinis. Er sieht ihn sozusagen als seinen väterlichen Gönner an. Die schamlose Lüge des lasterhaften Verhältnisses vertieft jedoch seinen Hass und seine Verachtung der Mutter gegenüber noch mehr. Spadolini ist freilich in Wirklichkeit ein hohlköpfiger, genussüchtiger Hochstapler, der immer jene Rolle mit überzeugender Kraft spielt, die er gerade instinktiv für notwendig hält. Murau berichtet zwar über seine eloquenten Äußerungen und sein Rollenspiel anlässlich seines Besuches in Wolfsegg beim Begräbnis offensichtlich voreingenommen, trotzdem ist die Dubiosität der Figur wohl wahrnehmbar. Dadurch, dass Murau Spadolini gleichzeitig durchschaut und von ihm geblendet wird, sich seiner Suggestivität ergibt und sich zugleich dagegen verteidigt, wird die gleiche Ambivalenz ausgedrückt, die sein Verhältnis zum Familienerbe charakterisiert. Das Ende ist die Auslöschung eines Verhältnisses jedweder Art, die einem Freitod gleichkommt. Der letzte Satz berichtet von der Niederschrift der *Auslöschung* in der Vergangenheit („Von Rom aus, wo ich jetzt wieder bin und wo ich diese *Auslöschung* geschrieben habe...“), und in Klammern folgt eine merkwürdige Mitteilung über den Ich-Erzähler: „(geboren 1934 in Wolfsegg, gestorben 1983 in Rom)“. Das kann zweierlei bedeuten: entweder wurde der Text in Klammern von einer fremden Hand nach dem Tod Muraus ins Manuskript eingefügt, oder er wurde von Murau selbst eingetragen: nachdem er das Manuskript beendet und bevor er Selbstmord begangen hatte. Der Nachlassliquidation folgt schließlich die Selbstliquidation.